

John Christopher Smiths *Paradise Lost* nach Milton Epische Dramatik, dramatische Poesie und das Problem ihrer Vertonung

In einer Musikgeschichtsschreibung, die, wie einmal gesagt wurde, Komponisten in Großmeister, Kleinmeister und Zwerge einteilt, fiel John Christopher Smith d.J. mit Sicherheit nicht in die erste Kategorie. Heute kennt man ihn nur noch als Bewahrer der Händel-Tradition. Trotzdem möchte ich mich mit Smith als Komponisten befassen, noch dazu mit seinem Oratorium *Paradise Lost* (vollendet 1758), das auf Miltons Epos basiert, obwohl schon Smiths Stiefsohn William Coxe, sein Biograph, es für sein uninteressantestes und mißlungenstes Werk hielt.¹ Aber trotzdem wirft dieses Stück interessante Fragen auf, besonders hinsichtlich seiner Dramatik, die zwar, ständig wird es wiederholt, zum Wesen der Gattung des Oratoriums gehöre, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß ausgerechnet einige der berühmtesten Oratorien als die Ausnahmen von dieser Regel gelten.² Außerdem wird häufig nicht definiert, was genau man eigentlich meint, wenn man im Zusammenhang mit dem Oratorium von «Dramatik» spricht. Oft drängt sich der Eindruck auf, gerade in neuerer Literatur sei einfach «spannend» gemeint.³ Das Problem des Dramatischen möchte ich unter zwei Aspekten betrachten. Erstens soll es um das Problem der Dramatisierbarkeit eines großen epischen Stoffes gehen; zweitens um die spezifische Dramatik in Miltons Poesie und das Problem ihrer Vertonung. Ich komme zum ersten Punkt, dem großen Stoff. Smiths Librettist war Benjamin Stillingfleet, ein Gelehrter und intimer Kenner der klassischen großen Epen und Milton-Herausgeber (und nebenbei derjenige, der zu seinen literarischen Gesprächen mit gebildeten Damen die berühmten blauen Strümpfe trug). Stillingfleet war sich natürlich bewußt, daß die Besonderheiten, die Miltons Epos auszeichnen, ebendie sind, die es für eine Vertonung so ungeeignet wie möglich machen. Das Werk ist ja nichts weniger als eine komplette Kosmologie, in der jeglicher Erscheinung des Universums, von den himmlischen Heerscharen bis zu den Teufeln und von den Himmelskörpern bis hin zu Pflanzen und Mineralien ihr Platz im göttlichen Heilsplan angewiesen ist; und dies in einer ungeheuer komplexen Sprache, voller Gelehrtheit mit ständigen Anspielungen, Musenanrufungen, kaum begreiflichen Metaphern und Abschweifungen, darunter philosophische, religiöse und politische Betrachtungen. Selbst wenn man all dies beiseite läßt und nur an den rein äußerlichen Handlungsablauf denkt, steht man wie in jedem Epos⁴ vor einer schier nicht zu bewältigenden Stofffülle. So ist z.B. im 2. Buch ja nicht interessant, daß Satan die Hölle verläßt. Viel wichtiger ist die fürchterliche Allegorie von Sünde und Tod am Höllentor: wie die Sünde erzählt, sie sei aus Satans Haupt entsprungen, habe, von ihm geschwängert, den Tod geboren und, von diesem vergewaltigt, die Höllenhunde hervorgebracht, die sie nun stündlich neu empfangen und neu gebären müsse. Um den äußerlichen Handlungsablauf geht es in diesem Epos also überhaupt nicht. Wenn ich aber Stillingfleets Libretto mit seiner Vorlage vergleichen will, komme ich trotz dieser Bedenken nicht an einer solchen äußersten Reduzierung vorbei.⁵

1. Nach dem Höllensturz errichten die Teufel das Pandämonium.
2. Höllische Ratsversammlung. Satan beschließt, die neue Erde auszukundschaften.
3. Beschreibung des Himmels. Gott als absoluter Herrscher. Sein Heilsplan; Christus bietet sich als Erlöser der Menschheit an. Satan gelangt zur Erde.
4. Satan erblickt Adam und Eva im Paradies und erfährt vom Verbot, die Früchte vom Baum des Lebens zu essen.
5. Eva träumt, sie habe die verbotene Frucht gegessen. Raphael erinnert Adam und sie an das Verbot und erzählt von Satans Rebellion.

1 The «least interesting and happy of our author's performances» (aus *Literary Life and Select Works of Benjamin Stillingfleet*, London 1811, S. 151ff., zit. nach Andrew D. McCredie, «John Christopher Smith as a Dramatic Composer», in: *ML* 45 (1964), S. 22-38, hier S. 34.

2 Howard E. Smither (*A History of the Oratorio*, Bd. 2: *The Oratorio in the Baroque Era. Protestant Germany and England*, Chapel Hill 1977, S. 349f.) definiert Händels Oratorien als dramatisch und bezeichnet die anderen als Ausnahmen: «Among Handel's exceptions to his usual meaning of the word *oratorio* are its use for *Israel in Egypt*, *Messiah*, and the *Occasional Oratorio*, all of which have non-dramatic librettos; another exception is his benefit concert in 1738, announced as «Mr. Handel's Oratorio», a miscellaneous program with no unifying plan».

3 Vgl. dazu etwa die Definition des Begriffs «Dramatik» bei Gero von Wilpert im *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart⁶ 1979, S. 194.

4 Vgl. dazu auch *Dr. Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik, nach ihrem Ursprunge, ihrer Vereinigung, Gewalt, Wachstum, Trennung und Verderbniß*. Aus dem Englischen übersetzt, mit Anmerkungen und zween Anhängen begleitet, von Johann Joachim Eschenburg, Leipzig 1769 (Übersetzung von *A Dissertation on the Rise [...] of Poetry and Music*, London 1763), S. 365: «Das Epische Gedicht kann nicht wieder mit der Musik vereinigt werden [...]. Die langen Erzählungen, der öftere Dialog, die Mischung der ruhigen Beschreibung, und der Gesinnungen ohne Affekt, dieß alles verträgt sich offenbar nicht mit der Gemeinschaft der Musik.»

5 Die Übersicht folgt dem Artikel *Paradise Lost* in Kindlers Literatur-Lexikon im dtv, München 1986.

6. Raphaels Bericht über die Schlacht zwischen Satan und den himmlischen Heerschaaren und den Sieg des Messias.
7. und 8. Raphael und Adam im Gespräch über die Schöpfung der Erde und über die kosmische Ordnung.
9. Eva arbeitet gegen Adams Willen allein, wird von der Schlange verführt und isst die verbotene Frucht. Adam isst aus Liebe zu ihr. Scham, Streit.
10. Gottes Sohn verurteilt die Menschen zum mühevollen Leben. Sünde und Tod folgen Satan auf die Erde. Adams und Evas Verzweiflung und Reue.
11. und 12. Michael prophezeit Adam das künftige Schicksal der Menschheit und ihre Erlösung. Die Vertreibung aus dem Paradies.

Zu diesem Stoff heißt es in Kindlers Literatur-Lexikon:

Milton arbeitet mit Kontrastwirkungen und Standpunkttechniken, die den Schilderungen eine dramatische Qualität verleihen. So ist die Beschreibung des Pandämoniums unmittelbar vor die Darstellung des Himmels gestellt, und das Paradies wird zuerst aus der neid- und haßerfüllten Perspektive Satans gezeichnet.

Ganz offensichtlich ist hier eine Dramatik gemeint, die nichts mit dem Gattungsbegriff »Drama« und seinen klassischen Erfordernissen zu tun hat. Dramatisch steht hier für konflikthaft, spannend. Zu diesen Kontrasten gehört auch der zwischen göttlicher Hierarchie und Satans Rebellion, die die Welt ins Chaos zu stürzen droht. Als ein zentrales Thema dieses Epos gilt darum auch der fundamentale Gegensatz zwischen Ordnung und Freiheit.

Im Vorwort zu seinem Libretto sagte Stillingfleet, sein Hauptproblem sei gewesen, bei aller nötigen Reduzierung des großen Stoffes doch eine Ahnung von dem ursprünglichen Plan zu bewahren.⁶ Der folgende Überblick über *Paradise Lost* bei Stillingfleet und Smith⁷ soll den Inhalt der einzelnen Nummern stichwortartig andeuten. (Der besseren Übersicht halber nummeriere ich entgegen der üblichen Praxis jedes einzelne Stück und führe auch die für eine Aufführung nicht vorgesehenen Nummern auf, soweit es sich nicht um bloße Fragmente handelt. Szenenwechsel sind, wenn sie das Manuskript nicht anzeigt, ergänzt.).

1. Ouvertüre (f, 4/4)
2. Menuett (F, 3/4)

1. Akt:

1. Szene: »Gabriel, Ithuriel, and others« [4. Buch]
 3. Rec. secco, Gabriel (T): »O glorious task« [Die Engel freuen sich über ihre Aufgabe, die neue Welt zu bewachen]
 4. Chor (G, 3/4): »Works which He« [Sie preisen die Schöpfung]
2. Szene: »enter Uriel« [4. Buch]
 5. Rec. secco, Uriel (B): »Gabriel to Thee« [Uriel warnt Gabriel vor bösem Geist]
 6. Arie, Uriel (B, 4/4): »He who once in heav'n upright« [Über Satan und seinen Sturz]
 7. Rec. secco, Gabriel: »Uriel, no wonder« [verspricht, Wache zu halten]
 8. Instrumentalstück (Es, 3/4, Largo)
3. Szene: »Scene changes. Adam & Eve« [4. Buch]
 9. Rec. secco, Adam (S): »Sole Partner« [lobt Güte Gottes, der nur ein einziges Verbot aussprach]
 10. Chor (D - d - D): »We praise Thee« [Anglikanisches Te Deum]
 11. Arie, Adam (G, 3/4): »Would we hold dominion given« [Gehorsam ist nötig]
 12. Rec. secco, Eve (S): »My author, my disposer« [zeigt sich willig]
 13. Arie, Eve (B, 4/4): »Bounteous providence« [Gehorsam ist Freude]
 14. Rec. secco, Adam: »My fairest, my espous'd« [will nach der Arbeit schlafen]
 15. Arie, Adam (F, 3/4, Larghetto): »Sweet partaker of my toil« [Schlaf wird Arbeitskraft wiederherstellen]
 16. Rec. secco, Eve: »Be it as though hast said« [Gehorsam ist dem Weib Gesetz]
 17. Arie, Eve (D, 3/4, Larghetto): »Yes, Adam, yes« [stimmt Adam zu]
 18. Rec. acc., Eve (4/4 - 6/8 - 4/4, Larghetto): »Sweet is the breath of morn« [Schönheit der Natur gilt ihr nichts ohne Adam]
 19. Arie, Eve (A, 3/8): »Glittering stars« [Warum scheinen die Sterne nachts?]
 20. Rec. secco, Adam: »Daughter of God« [zum Lob Gottes]
 21. Duett Adam, Eve (Es, 4/4, Andante): »Though did'st also« [Lob Gottes, Gehorsam, Freude über versprochene Nachkommen]
4. Szene, Gabriel, Engel [4. Buch]
 22. Rec. secco, Gabriel: »Angels these opening worlds« [Aufforderung zum Gotteslob]
 23. Chor (G, 4/4): »When Chaos heard His high command« [Alles gehorcht Gott]
 24. Rec. secco, Gabriel: »Uzzel half these draw off« [Aufforderung, über das Paradies zu wachen]

6 Im Vorwort zu *Paradise Lost*, zit. nach McCredie, »John Christopher Smith as a Dramatic Composer«, S. 34.

7 Dieser Übersicht liegt die Handschrift in der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky Hamburg zugrunde (M A/672). Zu den verschiedenen Fassungen und dem Inhalt von *Paradise Lost* vgl. McCredie, »John Christopher Smith as a Dramatic Composer«, S. 35f., und Smith, *A History of the Oratorio*, S. 245-250.

25. Arie, Gabriel (E, 3/4, Larghetto): «Roses, shed your rich perfume» [Schläfer sind im Paradies glücklich, solange sie kein anderes Glück suchen]
 26. Rec. secco, Gabriel: «This evening, as ye heard» [höllischer Geist wurde entdeckt]
«End of the first Act»
 27. Chor (G, 4/4): «Arise, o Lord» [Gott möge gegen Feinde kämpfen]
 28. Arie [Gabriel?] (c, 4/4): «Rebel hast thou scap'd thy chain?» [Satan wird erfolglos sein]
 29. Chor (C, 4/4): «Back, o! back again to hell» [an Satan]
«End of the first Part»
2. Akt
1. Szene: Adam und Eve [5. Buch]
 30. Rec. secco, Adam: «Why sleep'st thou» [warum schläft Eve so unruhig?]
 31. Arie, Adam (E, 12/8, Andante): «Wake, my fair» [die Natur erwacht auch]
 32. Rec. acc., Eve: «O sole [=soul], in whom my thoughts» [erzählt ihren Traum: sie habe die verbotene Frucht gegessen]
 33. Rec. secco, Adam, Eve: «Be not sad» [Adam tröstet Eve. Eve ist froh, daß es nur ein Traum war]
 34. Arie, Eve (g, 3/8, Andante): «Cease, cease, vain mimic fancy» [Bitte um Seelenruhe]
 35. Rec. secco, Adam: «Be not dishearted» [Trost, Aufforderung zur Arbeit]
 36. Duett Adam, Eve (D, 4/4, Adagio): «Parent of good» [Herrlichkeit der Natur gibt Eindruck von Gott]
 2. Szene: Engel [4. Buch]
 37. Rec. secco, Zephon (T): «Yes Uzziel it was heard by all and mark'd» [bezieht sich auf den folgenden Chor]
 38. Chor (c, 4/4): «A voice was heard» [Prophezeiung des Sündenfalls]
 39. Rec. secco, Uzziel (T) und Ithuriel (B): «Ithuriel what tidings?» [Ithuriel berichtet über bösen Geist, der Eve den Traum eingab]
 40. Chor (D, 4/4): «Well we remember» [Erinnerung an Satans Rebellion]
 41. Rec. secco, Gabriel: «Ye hear Angelic guards» [Warnung vor Satans Rückkehr]
 3. Szene: Adam und Eve [9. Buch]
 42. Rec. secco, Eve: «Adam well may we labor» [schlägt vor, getrennt zu arbeiten]
 43. Arie, Eve (Es, 3/4, Andante): «Time with slowest pace will move» [Zeit wird ihr ohne Adam lang werden]
 44. Rec. secco, Adam, Eve: «Well hast thou motion'd» [er sorgt sich, ob sie der Versuchung widerstehen werde, sie will ihre Festigkeit beweisen]
 45. Arie, Adam (G, 4/4): «Trust not overmuch fair Eve to thy strength» [Warnung]
 46. Rec. secco, Eve: «If this be our condition» [will sich keine Angst machen lassen]
 47. Arie, Eve (A, 4/4): «What is vertue, faith or love» [Tugenden müssen sich bewähren]
 48. Rec. secco, Adam: «Well if thou think'st» [gibt nach]
 49. Rec. acc., Adam: «Avaunt! vain fears» [will Angst abschütteln]
 50. Arie, Adam (g, 3/4, Andantino): «Be calm, my heart» [sucht sich vergebens zu beruhigen]
 4. Szene: «Gabriel and Angels» [9. Buch]
 51. Rec. acc., Gabriel: «What means this shock» [unruhige Natur zeigt Unheil an]
 52. Arie, Gabriel (c, 2/4, Andante): «Man so favoured» [fürchtet, Sünde sei in die Welt gekommen]
 53. Chor (f, 4/4): «Nature now perhaps for thee» [Natur leidet wegen des Menschen]
 5. Szene: Adam und Eve [9. Buch]
 54. Rec. secco, Eve: «Hast thou not wonder'd, Adam» [berichtet, sie habe die Frucht gegessen]
 55. Arie, Eve (D, 4/4): «Yes wisdom opens all her stores» [beschreibt Wirkung der Frucht]
 56. Rec. secco, Eve: «Thou therefore also taste» [fordert Adam zum Genuß der Frucht auf]
 57. Rec. acc., Adam: «O fairest of creation» [fürchtet, Eve sei verloren]
 58. Arie, Adam (Es, 4/4): «Thrilling horrors chill my veins» [will trotz seiner Furcht aus Liebe zu Eve die Frucht essen]
 59. Rec. secco, Adam, Eve: «How can I live without thee?» [will aus Liebe zu ihr essen, damit sie nicht allein stirbt]
 6. Szene: «Gabriel, Angels» [9. Buch]
 60. Rec. secco, Gabriel: «Methought I saw the human pair disturbed» [sieht, wie Adam Eve zum Baum folgt]
 61. Rec. acc., Gabriel: «Earth trembles from her bowels» [wieder zeigt unruhige Natur Unheil an]
 62. Arie, Gabriel (D, 3/4, Largo-Allegro): «Too too sure the deed is done» [Satan hat sein Zeil erreicht]
 63. Chor (A, 4/4): «But He the Lord» [Gott wird sich an Satan rächen]
«End of the 2nd Act»
3. Akt:
1. Szene: «Gabriel, Angels» [10. Buch]
 64. Rec. secco, Gabriel: «Angels ye have heard the doom» [kündigt Ankunft Michaels an]

65. Arie, Gabriel (Es, 4/4): «Fond Man forbear thy maker to accuse» [Menschen waren selbst verantwortlich]
66. Chor (B, 3/4): «Angels cannot higher soar» [über Ungehorsam des Menschen]
2. Szene: Adam und Eve [10. Buch]
67. Rec. acc., Adam (Largo): «Why comes not death» [wünscht sich den Tod]
68. Arie, Adam (c, 4/4): «See thro yon clouds» [Gewittersturm spiegelt seinen Seelenzustand]
69. Rec. acc. Adam, Eve: «Out of my eyes, thou serpent» [Adam beschuldigt Eve; sie bittet um Mitleid]
70. Arie, Eve (G, 12/8, Larghetto): «My only strength» [Bitte um Mitleid]
71. Rec. secco, Adam: «Talk'st thou of pity woman!» [will sie fortjagen]
72. Rec. acc., Eve (Largo): «Oh! do not Adam exercise in me thy hatred» [Bitte um Versöhnung]
73. Arie, Eve (f, 3/4): «It comes, it comes, it must be death» [glaubt zu sterben]
74. Rec. secco, Adam: «Eve rise, let us no more contend» [verzeiht ihr]
75. Arie, Adam (C, 3/4): «He who rules in heav'ns high» [Hoffnung auf Gottes Gnade]
3. Szene: «Michael, Gabriel &c.» [11. Buch]
76. Rec. secco, Michael (B): «Adam, heav'ns high» [eröffnet Möglichkeit zur Sühne]
77. Arie, Michael (B), (D, 4/4): «Thou henceforth art doom'd to toil» [Arbeit als Buße]
78. Arie, Michael (B), (D, 4/4): «I come, unpleasing errand! to remove thee» [kündigt Vertreibung aus dem Paradies an]
79. Chor (A, 4/4, Larghetto): «Righteous Lord, are all Thy ways» [rühmt Gottes Gerechtigkeit]
80. Rec. acc. (Largo), Eve: «O unexpected stroke far worse than death!» [beklagt Verlust des Paradieses]
81. Arie, Eve (d, 3/4, Larghetto): «Ah! Nuptial bower deck'd by this hand» [beklagt Verlust ihrer Heimat]
82. Rec. secco, Adam: «Celestial, whether among thrones» [beklagt, daß unmittelbarer Kontakt zu Gott aufhören werde]
83. Rec. acc., Michael (T!) «Adam, recall thy better thoughts» [Gott sei überall]
84. Chor (G, 4/4): «Him these bounds cannot restrain» [Gott sei überall]
85. Rec. secco, Michael (T), Adam: «Thus far has been explain'd» [Haß und Angst sind in die Welt gekommen]
86. Arie, Michael (T), (a, 4/4): «He the gloomy prince of Air» [Satan ist Mitherrscher über die Erde]
87. Rec. secco, Adam, Michael (T): «O miserable beings» [Adam klagt, Michael verkündet den Erlöser]
88. Chor (C, 4/4, Larghetto-Allegro ma non troppo): «Obedient to his mighty word» [Engel mit Flammenschwert wird den Drachen besiegen]
89. Rec. secco, Adam, Michael: «O! Prophet of glad tidings» [Michael prophezeit Geburt Christi]
90. Chor (D, 4/4): «Glory be to God on high» [mit Alleluja]

Der erste Akt hat sozusagen eine Reprisesform. Im Zentrum steht die paradiesische Idylle, in der die Menschen sich Gott ganz ergeben zeigen und die herrliche Natur ihre Harmonie mit ihrem Schöpfer spiegelt. Als Rahmen Teile dienen die Auftritte der Engel. Zum Teil preisen sie den Schöpfer; aber es ist auch von der Bedrohung durch den bösen Geist die Rede.

Der zweite Akt schildert den Sündenfall. Er ist symmetrisch gebaut; immer abwechselnd geht es in den sechs Szenen erst um die Menschen, danach um die Engel, die das jeweilige Geschehen kommentieren. Zugleich steigert sich die Spannung. Am Anfang berichtet Eva von ihrem Traum, in dem sie die verbotene Frucht aß; in der 3. Szene beschließt sie, allein zu arbeiten und auch der Versuchung durch den bösen Geist allein zu widerstehen, und läßt Adam voller Angst zurück; in der 5. Szene schließlich berichtet sie von ihrer Verführung durch die Schlange und bewegt den entsetzten Adam dazu, ebenfalls zu essen.

Im 3. Akt geht es um einen Streit zwischen den Menschen, um ihre Verzweiflung und Reue und die Prophezeiung des göttlichen Heilsplans, und wieder wird alles von Engeln kommentiert.

Es fällt auf, daß Stillingfleet seinem Libretto nur wenige Bücher aus Miltons Epos zugrundelegt: und zwar das 4. und 5. Buch und die Bücher 9, 10 und 11. Das bedeutet, daß die Konfrontation zwischen Satan und Gott, die wesentlich zur dramatischen Wirkung von Miltons Epos beiträgt, bei Stillingfleet kaum eine Rolle spielt. Vom modernen Standpunkt aus ist das sicherlich zu bedauern, gilt doch seit dem 19. Jh. in der Milton-Rezeption Satan als die interessanteste Figur in *Paradise Lost* und als Ahnherr einer ganzen Reihe prometheischer Teufelsgestalten.⁸

In den Augen seiner Zeitgenossen könnte Stillingfleets Stoffwahl aber auch einen Gewinn bedeutet haben, entspricht sie doch damaligen Empfehlungen für die Einrichtung eines Epos als Drama. Epische Stoffe, die ja häufig die Einheit von Handlung, Ort und Zeit sprengen, sollten demnach in einzelne Akte eingeteilt werden, die diese Einheiten wahren.⁹ Genauso verfuhr Stillingfleet. Durch seine Reduzierung des Stoffes stehen die Menschen im Mittelpunkt; sein eigentliches Thema sind ihre Gefühle und Konflikte. So gibt es bei Milton keine Parallele für Adams Befürchtungen, als Eva sich von ihm entfernt (in meiner Zählung Nr. 49), und für Evas Todesangst (Nr. 73). Und der Streit in der 2. Szene des 3. Aktes dauert länger an als im Epos, wo Eva nur um Verzeihung bittet und Adam sofort zur Versöhnung bereit ist. Mit dem mehrfachen Hin und Her zwischen Adams

8 Helmut Schmidt Garre, «Der Teufel in der Musik», in: Melos/NZ (1975), S. 174-183, hier S. 175.

9 Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musicus*, 20. Stück, 1737, Leipzig 1745, Repr. Nachdr. Hildesheim u.a. 1970, S. 190ff.

Entsetzen, Abscheu und Zorn und Evas Demut gab Stillingfleet seinem Komponisten Gelegenheit zur Schilderung der beiden Charaktere und ihrer wechselnden Gefühlszustände. In dieser Hinsicht ist sein Libretto also durchaus dramatisch. Vielleicht könnte man sagen, daß Stillingfleet auf Miltons spezifisch, wenn ich so sagen darf, epische Dramatik verzichtet, um den begrenzten Zeit- und Handlungsspielraum und das fest umrissene Thema eines Dramas im Sinne der klassischen Gattungstradition zu erreichen. Mir drängt sich hier ein Vergleich mit einem anderen großen Stoff auf, nämlich dem Faust-Thema in der Fassung von Barbier und Carré. An Goethe gemessen ist es ganz unzulässig auf die Gretchen-Episode reduziert, aber das macht Gounods *Faust* keineswegs zu einer schlechten Oper.

Charles Burney formulierte rund vierzig Jahre nach Smiths Komposition von *Paradise Lost* die Forderung, im Oratorium müßten Charaktere, die sonst auf der Bühne sichtbar wären, in hörbare Charaktere verwandelt werden:

And such, indeed, oratorios ought to be, even when sung in still life: as, when the laws of time and place are observed, the events of the piece interesting, and the characters well supported, the attention of the audience will be the more easily excited. Indeed, as these pieces are at present performed without action, the figures of the personages are not present to the eye, as in other dramas, but the ear.¹⁰

Diese Überlegung finde ich sehr interessant: obwohl wir in Miltons Stoff ja keine sichtbaren Charaktere haben, sind die Stichworte «sichtbar» und «hörbar» gleichsam die Überschriften für den zweiten Teil meines Referates. Es geht um Miltons Poesie und das, was von ihr in der Vertonung hörbar wird. Dazu zunächst einiges über Miltons Verskunst. Es ist verschiedentlich darauf hingewiesen worden, daß der fundamentale Gegensatz zwischen Ordnung und Freiheit, das eigentliche Thema von *Paradise Lost*, auch Miltons Versbehandlung prägt. Er bedient sich, wie auch Shakespeare, des englischen heroischen Verses, also des jambischen Pentameters.¹¹ Wenn wir uns den Gegensatz zwischen Ordnung und Freiheit bei Milton verdeutlichen wollen, können wir das leicht anhand der ersten Verse dieses Epos tun.

1. Of Man's first disobedience and the fruit
2. Of that forbidden tree, whose mortal taste
3. Brought death into the world and all our woe,
4. With loss of Eden, till one greater Man
5. Restore us and regain the blissful seat,
6. Sing heav'nly Muse, [...]

Für Miltons freie Verse sind mehrere Punkte charakteristisch. Erstens die Reimlosigkeit, die Milton unter Berufung auf Homer und Vergil verwendet, um das bedeutungslose, und, wie er im Vorwort zu *Paradise Lost* sagt, leere Geklingel der Reime zu vermeiden. Zweitens die ganz ungewöhnliche Wortstellung. Wir haben alle in der Schule für die englische Sprache die Regel «SPO» gelernt: Subjekt-Prädikat-Objekt. In unserem Beispiel erscheint das Subjekt, «heav'nly Muse», erst im 6. Vers. Drittens: die flexiblen Betonungsverhältnisse. Man beachte hier etwa die Umkehrung des ersten Versfußes im 6. Vers, der betont beginnt: «Sing heav'nly Muse». Die englische Sprache kennt ohnehin nicht nur eindeutig betonte oder eindeutig unbetonte Silben, sondern verschiedene Stufen. Gerade im jambischen Pentameter sind, nicht nur bei Milton, Silben häufig, die eine Mittelstellung zwischen betont und unbetont einnehmen und sowohl an betonter als auch an unbetonter Stelle stehen können. Die folgende Darstellung mit verschiedenen Drucktypen für unterschiedlich starke Betonungen soll dies andeuten. (Selbstverständlich geht es hier nicht etwa um eine einzig mögliche Lesart; diese Versstruktur läßt viel Spielraum für persönliche Interpretation, zumal ja auch noch Faktoren wie Stimmlage, Gestaltung der Zäsuren oder Sprechgeschwindigkeit hinzukommen).

1. Of Man's first disobedience and the fruit
2. Of that forbidden tree, whose mortal taste
3. Brought death into the world and all our woe,
4. With loss of Eden, till one greater Man
5. Restore us and regain the blissful seat,
6. Sing heav'nly Muse, [...]

Mehr oder weniger stark betont sind also jeweils folgende Silben:

1.	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>6</u>	<u>8</u>	<u>10</u>
2.	<u>2</u>	<u>4</u>	<u>6</u>	<u>8</u>	<u>10</u>
3.	<u>2</u>	<u>4</u>	<u>6</u>	<u>8</u>	<u>10</u>
4.	<u>2</u>	<u>4</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>10</u>
5.	<u>2</u>	<u>4</u>	<u>6</u>	<u>8</u>	<u>10</u>
6.	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>4</u>	[...]	

¹⁰ Charles Burney, *A General History of Music, from the earliest ages to the present period*, 4. Band, London 1789, S. 111f.

¹¹ Dies und das folgende nach George T. Wright, *Shakespeare's Metrical Art*, Berkeley 1991, besonders den Kapiteln: «The Iambic Pentameter Line», S. 1-16, und «Milton», S. 275-280.

Diese Darstellung zeigt, wie unterschiedlich mehr oder weniger stark betonte Silben auf die einzelnen Verse verteilt sind, so daß die Positionen der Betonungen ständig wechseln und es nicht zwei identische Zeilen gibt.

Das vierte Charakteristikum für Miltons Freiheit im Umgang mit dem jambischen Pentameter sind die zahlreichen Enjambements; wie etwa in der 4. Zeile. «till one greater Man restore us». Fünftens: flexible Stellung der Binnenzäsuren. Im 3. Vers z.B. steht die Zäsur nach «brought death into the world — and all our woe», also erst nach der 6. Silbe. Im 5. Vers kommt sie schon nach drei Silben: «restore us — and regain the blissful seat».

All diese Möglichkeiten der freien Vergestaltung verleihen dem jambischen Pentameter seine oft gerühmte prosa-ähnliche Qualität. Außerdem haben sie eine unmittelbar dramatische Wirkung. Bei Shakespeare z.B. sind die flexiblen Binnenzäsuren Bühnenwirksam, wenn er einen Vers von verschiedenen Personen sprechen läßt, wie z.B. gleich am Anfang von *Hamlet*.

Die drei Offiziere Marcellus, Bernardo und Francisco auf einer Plattform vor dem Schloß.

Francesco: Give you good-night.

Marcello: Holla! Bernardo!

Bernardo: Say,

What! is Horatio there?

Horatio: A piece of him.

Auch Milton setzt die Binnenzäsur auf eine gleichsam dramatische Weise ein. Und hier kommt das zweite Element seiner Verskunst zum Tragen, nämlich neben der Freiheit: die Ordnung. Milton verwendet die Zäsuren so, daß eine ungeheure Spannung zwischen Versordnung und Satzordnung entsteht. Der große Unterschied zu Shakespeares Versen liegt nun unter anderem darin, daß man Milton nicht allein hörend verstehen kann. Man muß seine Dichtung lesen. Betrachten wir als Beispiel den Schlüsselsatz des gesamten Epos, den Moment, als Eva die verbotene Frucht ergreift und ißt. Im Englischen des 17. Jahrhunderts heißt dieser Satz so:

So saying, her rash hand in evil hour Forth reaching to the fruit, she plucked, she eat.

Versuchen wir, die Betonungsverhältnisse nach obigem Muster anschaulich zu machen. Um die Sache übersichtlich zu halten, beschränke ich mich auf nur drei Abstufungen, stark betont, unbetont und schwach betont. Das ergibt etwa folgendes Bild:

So saying, her rash hand in evil hour
Forth reaching to the fruit, she plucked, she eat.

Auffallend ist die extrem ungleiche Verteilung der Binnenzäsuren: im ersten Vers steht eine Zäsur bereits nach der 3. Silbe, im zweiten erst nach der sechsten, und gleich darauf gibt es noch eine ebenso starke Zäsur. Wenn man den Satz nur hören würde, wäre zunächst nicht erkennbar, daß an seinem Anfang nicht nur eine Partizipialkonstruktion steht: man könnte glauben, das Subjekt des Satzes sei «die Hand». Natürlich würde man angesichts der gewagten Metapher stocken; eine Hand spricht ja nicht. Erst dann wird klar, daß zwei Partizipialkonstruktionen hintereinander gesetzt sind. Das Subjekt des Satzes ist «she», Eva, und erscheint erst als 17. der insgesamt 20 Silben. Die Pausensetzung im zweiten Vers ist dem Milton-Interpreten George Wright zufolge «hochdramatisch». Die zweite Pause nennt er «die bezeichnendste Pause der gesamten englischen Poesie»¹², denn «über achtzehn Bücher haben wir uns diesem Moment genähert, der die ganze folgende Menschheitsgeschichte bestimmte». Erst haben wir die große Spannung des ungewöhnlich langen Einschubes, der zugleich ein Enjambement einschließt. Es ist klar, daß hier die Dehnung nicht nur der geschilderten Bewegung des ausgestreckten Armes entspricht. Die Überschreitung der Versgrenzen bedeutet auch eine andere Grenzüberschreitung, nämlich die des von Gott gesetzten Gebotes. Und danach kommt die Auflösung der Satzspannung: die einfachsten Satzbildungen, die die englische Sprache kennt, ungeheuer wuchtig in ihrer Parallelbildung und auch darum, weil nur hier die Zäsuren zwischen den jambischen Versfüßen durch Pausen getrennt sind und Versfüße und Sinneinheiten korrespondieren. Der Versakzent betont die Tat.

In Miltons Metrik liegt also die zweite Art seiner Dramatik: der Widerspruch zwischen der Ordnung des Versmaßes und ihrer Überschreitung durch die Satzspannung, deren Lösung sich aber wiederum im Rahmen des Verses vollzieht. Ordnung und Freiheit, Autorität und Rebellion, das Thema des «Verlorenen Paradieses», prägt auch die Versbehandlung: denn die Grundlage dieser Prosodie ist die Unterwerfung des Satzes unter die formale Autorität des Verses.¹³

Diese komplexe Sprache braucht Zeit, und nicht nur das: Wright weist darauf hin, daß man sie, obwohl ein blinder Dichter sie ersann, eher sehend lesen muß, als nur hören. Könnte man so etwas vertonen?

Vielleicht war Stillingfleet als ausgewiesener Milton-Kenner weise, als er diese letzten Verse nicht in sein Libretto übernahm, zumal sie ja hier von einem Außenstehenden erzählt werden. Statt dessen läßt er Eva in wörtlicher Rede von ihrer Verfehlung berichten. Dafür stand ihm eine ganze Passage bei Milton zur Verfügung. Nachdem Eva die Frucht genossen hat, preist sie ihre Wirkung. Sie spürt neue Weisheit und Erfahrung. Gott scheint plötzlich unermeßlich weit entfernt. Eva nennt ihn nun «unseren großen Verbieter» («our great Forbid-

12 Ebd., S. 278.

13 Ebd., S. 279f.

der»)). Fast möchte sie Adam die Frucht vorenthalten und so die gottgegebene Unterlegenheit ihres Geschlechts wettmachen. Jedoch bedenkt sie die Warnung des Engels, daß die Frucht den Tod bringe. Wenn Adam nicht ißt, wird nur sie, Eva, sterben, und Adam wird die Freuden des Paradieses ohne sie genießen. Hochmütig, aber nicht ohne Angst und Schuldgefühle geht sie auf Adam zu und macht viele Worte, ehe sie schließlich ihr Vergehen eingesteht.

Eves Rede bei Milton

Hast thou not wonder'd, Adam, at my stay?
Thee I have miss'd, and thought it long, depriv'd
Thy presence, agony of love till now
Not felt, nor shall be twice, for never more
Mean I to try, what rash untried I sought,
The pain of absence from thy sight. But strange
Hath been the cause, and wonderful to hear:
That tree is not, as we are told, a tree
Of danger tasted, nor to evil unknown
Opening the way, but of divine effect
To open eyes, and make them Gods who taste:
And hath been tasted such. The Serpent wise,
Or not restrain'd as we, or not obeying,
Hath eaten of the fruit, and is become
Not dead, as we are threaten'd, but thenceforth
Endued with human voice and human sense,
Reasoning to admiration, and with me
Persuasively hath so prevail'd, that I
Have also tasted, and have also found
Th' effects to correspond; opener my eyes
[...]

Stillingfleet kürzt diese Verse, indem er einige Parenthesen wegläßt.¹⁴ Dafür fügt er in der 3. Zeile einige Worte ein.

Stillingfleets Version von Eves Rede

Hast thou not wonder'd, Adam, at my stay?
Thee I have miss'd, and thought it long, depriv'd
Thy presence, [but not wonderful the cause].
That tree is not, as we are told, a tree
Of danger tasted, not to evil unknown
Opening the way, but of divine effect
To open eyes, and make them Gods who taste:
And hath been tasted such. The Serpent wise
Hath eaten of the fruit, and is become
Endued with human voice and human sense,
Reasoning to admiration, and with me
Persuasively hath so prevail'd, that I
Have also tasted, and have also found
Th' effects to correspond.

Da Stillingfleet bis auf eine Ausnahme Miltons Verse nicht antastet, können wir auch hier nach dem vorhin angewandten Muster die Betonungen einsetzen. Es ergibt sich etwa folgendes Muster für die 5 wichtigsten Betonungen in jeder Zeile:

Hast thou not wonder'd, Adam, at my stay?
Thee I have miss'd, and thought it long, depriv'd
Thy presence, [but not wonderful the cause].
That tree is not, as we are told, a tree
Of danger tasted, not to evil unknown
Opening the way, but of divine effect
To open eyes, and make them Gods who taste:
And hath been tasted such. The Serpent wise
Hath eaten of the fruit, and is become
Endued with human voice and human sense,
Reasoning to admiration, and with me
Persuasively hath so prevail'd, that I
Have also tasted, and have also found
Th' effects to correspond.

14 In meiner Zählung Nr. 54. In Smithers Übersicht (*A History of the Oratorio*, S. 249) erscheint dieses Rezipitativ nicht.

Auch hier geht es natürlich nicht um eine einzige mögliche Version von Betonungen, sondern um die verschiedenen Betonungen in den einzelnen Versen, um die große Freiheit im jambischen Pentameter. Mehrmals wird die erste Silbe betont («Hast thou not wondered», «Thee I have miss'd», «Reasoning to admiration»), und in den anderen Zeilen sind die Betonungsverhältnisse so variabel, daß das Gleichmaß in der fünftletzten Zeile («Endued with human voice and human sense») wirklich auffällt. Nicht weniger bedeutend ist aber die Gebundenheit dieser Rhythmik an die Zeilenbegrenzung. Gerade da, wo Milton diese Grenze überschreitet, entsteht eine starke Spannung, die den Sinn der folgenden Worte besonders hervorhebt. Etwa: «but of divine effect». Die kleine Zäsur am Versende läßt Raum für die Frage: was für eine Wirkung? Antwort in der nächsten Zeile: «To open eyes». Oder «the Serpent wise» — hat was gemacht? Die Antwort in Stillingfleets gekürzter Version: «hath eaten of the fruit». Noch wichtiger die folgenden Verse, die Stillingfleet unverändert von Milton übernommen hat, und in denen Eva nach all den Präliminarien endlich zur entscheidenden Frage kommt: was geschah ihr selbst? Da war erst von der Schlange die Rede. Was hat die mit ihr, Eva, zu tun? Jetzt heißt es: «and with me» — Spannung, und weiter: «persuasively hath so prevailed, that I», also etwa «hat mich überredet, so daß ich» — noch größere Spannung, und nun endlich das Geständnis: «Have also tasted». Danach noch einmal: «and have also found» — was?, fragt man sich, und dann folgt die Antwort: «Th'effects to correspond».

Wie es sich gehört, folgt in Smiths Vertonung die Musik der Sprache ganz genau (siehe Notenbeispiel auf der folgenden Seite). Betonungen sind durch schwere Taktzeiten, durch Sprünge oder Harmoniewechsel wiedergegeben, und Miltons Binnenzäsuren entsprechen Pausen oder Dehnungen durch längere Notenwerte. Alles, was man in der Dichtung hören kann, hat ein musikalisches Äquivalent. Aber genau hier liegt die Crux. Das, was man nicht hören kann, erscheint nämlich auch nicht in der Vertonung: die Bindung des rhythmisch so freien jambischen Pentameters an die Versgrenze. Die Ordnung kann man nicht hören. Wo jeweils nach 10 Silben ein Vers endet, ist im Rezitativ nicht auszumachen. Der Grund dafür liegt in der erwähnten Miltonschen Spezialität: seiner reimlosen Dichtung. Als Pausen hört man die von Milton gesetzten Zäsuren und Binnenzäsuren, und die sind ja, wie vorhin demonstriert, ganz besonders frei. Ohne die sichtbaren Versgrenzen wirken Miltons Enjambements nicht mehr als Versüberschreitungen, sondern einfach wie längere Sätze. In dieser Weise vertonte Dichtung ist keine Poesie mehr, sondern Prosa.¹⁵ Dies macht sich besonders in den spannungsgeladenen letzten Sätzen mit den vielen Enjambements bemerkbar:

The Serpent wise
Has eaten of the fruit,
And is become Endued with human voice
and human sense,
Reasoning to admiration,
and with me Persuasively hath so prevailed,
that I have also tasted,
and have also found Th'effects to correspond.

Es bleibt die Frage, warum Smith und Stillingfleet gerade *Paradise Lost* als Stoff gewählt haben, obwohl dessen spezifische Dramatik den Umfang eines Oratoriums sprengt. Und warum war Stillingfleet so stolz auf die fast wörtliche Übernahme von Miltons Versen, daß er im Vorwort zu seinem Libretto ausdrücklich darauf hinwies¹⁶, wenn die sprachliche Gewalt dieser Poesie in der Vertonung ihren größten Reiz verliert?

Dazu folgender und aus Zeitmangel nur stichwortartig skizzierter Versuch einer Antwort, auch im Vergleich mit anderen Werken von John Christopher Smith. Zum Vorwurf mangelnder Dramatik: Dafür, daß Stillingfleet die Extreme Gott und Satan nicht in sein Libretto übernahm, könnten auch theologische und ästhetische Bedenken maßgeblich gewesen sein. Die Darstellung Gottes hätte im Oratorium dieser Zeit als blasphemisch gegolten, zudem als unvernünftig, weil Gott nicht in Menschensprache redet, geschweige denn mit menschlicher Stimme singt. So schreibt Burney, in den frühesten Oratorien seien allegorische Personen wie Geduld, Nächstenliebe, Glaube, Hoffnung usw. aufgetreten. Sogar «unser Erlöser, der heilige Geist und selbst das Höchste Wesen» kamen vor und «redeten die Sprache der Sterblichen und sangen triviale und profane Arien» — eine respektlose Unsitte, von der man in seinem Jahrhundert wieder abgekommen sei.¹⁷ Für ein modernes Publikum ist die Ausparung Satans bei Stillingfleet und Smith besonders bedauerlich; aber eine Formulierung von Bedenken, die dagegen sprachen, findet sich bei Scheibe:

Man hüte sich aber hiebey, daß man nicht etwa einen Chor Teufel, Trunkenbolde, oder andere dergleichen wüste und ärgerliche Charaktere einführet; durch solche Erdichtungen würde man die Andacht hindern, und vielmehr ein Ärgerniß geben; zumal da man alle Personen nach ihrem wahren Charakter soll reden lassen.¹⁸

15 Insofern hatte Handel es mit der Vertonung von Miltons *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* leichter, denn die Verse dieser Dichtung sind gereimt, so daß die Versenden trotz einiger Freiheiten in Handels Rezitativen hörbar sind.

16 «Almost all the recitative is taken word for word from the author, and as to the songs they are in general so much his, that I have tried to compose them chiefly from the sentiments I found in him, and as often as I was able to preserve his very words». (Zit. nach McCredie, «John Christopher Smith as a Dramatic Composer», S. 34). Smith verweist darauf, daß es sich keineswegs immer um wirkliche Zitate, sondern auch um Paraphrasen handelt (*A History of the Oratorio*, S. 247).

17 Vgl. dazu Burney, *History*, Band 4, S. 111.

18 Scheibe, *Critischer Musicus*, S. 189.

Hast thou not won-der'd, Ad-am, at my stay thee I have miss'd and thought it

long, de-priv'd thy pres-ence, but not won-der-ful the cause. That tree is not, as

we are told a tree of dan-ger tast-ed, not to e-vil un-known open-ing the way, but of di-

vine ef-fect to o-pen Eyes, and make them Gods, who taste. And hath been tast-ed

Such; the Ser-pent wise hath eat-en of the fruit, and is be-come en-dued with hu-man

voice, and hu-man sense, reas'n-ing to ad-mi-ra-tion, and with me per-sua-sive-ly hath so pre-

vail'd, that I have al-so tast-ed, and have al-so found th'ef-fects to cor-res-pond.

John Christopher Smith: *Paradise Lost* (1758), Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, M A/672

Hierzu sei angemerkt, daß Smith und Stillingfleet ein vielversprechendes Opernprojekt, *Medea*, fallen ließen, weil sie die Geschichte für eine öffentliche Aufführung zu gräßlich fanden.¹⁹

¹⁹ McCredie, «John Christopher Smith as a Dramatic Composer», S. 34.

Bedenken wie die von Diderot und Rousseau gegen die Langweiligkeit von Tugend und Schönheit hatte man im 18. Jh. in England wohl nicht, jedenfalls nicht in der Musik, als deren Aufgabe Charles Avison es 1752 bezeichnete, «die geselligen und glücklichen Leidenschaften zu stärken und die gegenteiligen zu unterdrücken»²⁰, und erst recht nicht im Oratorium. In dieser Gattung galten, so Roger Fiske²¹, dramatische Werke keineswegs als interessanter als undramatische; im Gegenteil, man schien geradezu der Meinung zu sein, daß Religion und Drama einander ausschlossen.²² Darum seien Händels nicht dramatische Oratorien besonders beliebt gewesen und in den 1770er Jahren undramatische Libretti hochmodern geworden. Infolgedessen fänden sich etliche Werke, in denen trotz eines vielversprechenden Themas absolut nichts passiere. So auch in Smiths Oratorium *Judith*²³, in dem es nur zwei halbwegs dramatische Szenen gibt. In der einen macht Judith anlässlich des Gelages bei Holofernes diesem weis, sie werde ihn im Triumph nach Jerusalem führen, und die andere zeigt Judith unmittelbar vor ihrer grausigen Tat im Konflikt mit ihrem Gewissen. Davon abgesehen, besteht das Stück fast nur aus einer Fülle von Rezitativen, Arien und Chören, in denen die beiden Parteien über Laster und Tugenden wie Hochmut und Gottvertrauen reflektieren und ihren jeweiligen Gott preisen. Gotteslob ist auch das einzige Thema von Smiths Oper *The Seasons*²⁴ nach James Thomsons gleichnamiger Dichtung. Dieses Stück bringt es fertig, ohne jegliche Personen und ohne auch nur die Andeutung einer Handlung auszukommen. Es gibt nichts als eine Abfolge von Meditationen über Gottes Wirken in der Natur in Form von Chören, Arien und einigen wenigen Rezitativen. Ein späteres berühmtes Oratorium mit gleichem Titel und auf der Grundlage desselben Textes zeigt, wie lange das Thema «Gottesverehrung in der Natur» in England populär bleiben sollte.

Und dieser Aspekt spielt sicher auch in die Stoffwahl von *Paradise Lost* hinein: die Beliebtheit von Miltons Dichtung und ihre erbauliche Wirkung, hochaktuell in einer Zeit, in der Moral gerade im Theater ein gutes Geschäft war und ihm großen Zulauf bescherte.²⁵ Auch gibt der Stoff Gelegenheit zu musikalischen Charakterschilderungen, speziell Naturbildern. Dies dürfte den Geschmack der Zeit getroffen haben: Genau damals kam die natürliche Landschaftsgärtnerei in Mode und fand sogleich einen Niederschlag auf den Londoner Theaterbühnen, etwa in Form von Gärtner-Tänzen²⁶, der Maler William Hodges machte sich Gedanken über den moralischen Wert der Landschaftsmalerei²⁷, und Henry Home schlug vor, die Gartenbaukunst in die Reihe der Schönen Künste aufzunehmen.²⁸

Die Natur als Spiegel der menschlichen Seele gestaltet Smith in *Paradise Lost* denn auch mit reizvoller Musik, zunächst als reine Idylle mit lieblich singenden Vögeln in Form solistischer Flöten; später bedrohlich mit finsterner Gewittermusik. Die Charakterschilderung ist dagegen tatsächlich nicht immer dramatisch — egal, in welchem Sinne man das Wort versteht. Zwar gibt es interessante Beispiele für charakteristische Sprachvertönung: so schildert ein Chor²⁹ die Pflichtvergessenheit des bösen Geistes in fallenden Sextakkorden mit Quintparallelen — eine Technik, die sich merklich von der sonst kontrapunktischen Faktur dieses Satzes abhebt. Aber die Besetzung beider menschlicher Charaktere mit Sopranstimmen oder die Inkonsequenz in der Besetzung des Erzengels Michael, der als Baß beginnt, um später (vom Accompagnato Rezitativ *Adam, recall thy better thoughts*³⁰ an) als Tenor weiterzusingen, macht die Charaktere nicht eben deutlich hörbar.

Unabhängig vom Problem des Charakteristischen und Dramatischen: die Musik hat dem Publikum damals trotz William Coxes späteren Verdikts offenbar gefallen; vielleicht nicht zuletzt wegen einiger ganz unverhüllter Anleihen an Händel. So schließt *Paradise Lost* mit einem Alleluja-Chor, der Händels berühmtesten Chorsatz unverhohlen zitiert. Und darum konnte Stillingfleet nach einer Aufführung im März 1760 auch schreiben: «The music was exceedingly well received, without the least disturbance.»³¹

(Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Wien)

20 Charles Avison, *An essay on Musical Expression*, London 1752, S. 5 («[...] it is the peculiar Quality of Music to raise the sociable and happy Passions, and to subdue the contrary ones»).

21 Roger Fiske im Kapitel «Concert Music», in: *The Blackwell History of Music in Britain. The Eighteenth Century*, ed. by Harry Diack Johnstone and Roger Fiske, Oxford/Cambridge MA 1990, Part III: 1760-1800, S. 212-219.

22 Vgl. dazu auch McCredie, «John Christopher Smith as a Dramatic Composer», S. 30.

23 Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl v. Ossietzky, M A/669.

24 Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl v. Ossietzky, M A/762.

25 *The London Stage 1160-1800. A Calendar of Plays, Entertainments & Afterpieces. Together with Casts, Box Receipts and Contemporary Comment. Compiled from the Playbooks, Newspapers and Theatrical Diaries of the Period*, Part 4: 1747-1776, edited with a Critical Introduction by George Winchester Stone, Jr. Carbondale, Illinois 1962, Band 1, S. XX-XXIII.

26 *The London Stage* 4, I, S. XXVII.

27 Bernard Denvir, *The Eighteenth Century. Art, Design and Society 1689 1899 (A documentary history of taste in Britain 2)*, London und New York 1983, S. 257-260.

28 Karl H. Darenberg, *Studien zur englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts (Britannica et Americana 6)*, Hamburg 1960, S. 78.

29 «He who once in heav'n upright», in meiner Zählung Nr. 6. In Smithers «Structural Outline» (*The Oratorio in the Classical Era*, S. 249f.) ist dieses Stück nicht erwähnt.

30 In meiner Zählung Nr. 83. Bei Smithers (*A History of the Oratorio*, S. 250) nicht erwähnt.

31 Zit. nach McCredie, «John Christopher Smith as a Dramatic Composer», S. 34.